

A minissérie *Capitu*: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos¹

The Capitu serial: television adaptation and filme antecedents

RENATO LUIZ PUCCI JR.*

RESUMO

Exame da minissérie *Capitu* (Globo, 2008), de Luiz Fernando Carvalho, a fim de identificar divergências do padrão histórico da ficção televisiva brasileira. Por meio da análise comparativa, são abordados a adaptação de *Dom Casmurro*, o afastamento da *classical television*, a possível relação hipertextual com versões fílmicas do romance de Machado de Assis e a relação com filmes pós-modernistas. Produções televisivas afins são levantadas em favor da hipótese de que a televisão brasileira se encontra em nova fase em termos de tendências narrativas e de utilização da linguagem audiovisual.

Palavras-chave: televisão brasileira, ficção seriada, adaptação, *Capitu*, pós-modernismo

ABSTRACT

The serial *Capitu* (Globo network, 2008), directed by Luiz Fernando Carvalho, is examined in order to detect deviations from the historical pattern of Brazilian television fiction. The adaptation of *Dom Casmurro*, the Machado de Assis novel, the departure from classical television, the possible hypertextual relationship with film versions of *Dom Casmurro* and the relationship with postmodernist films are investigated by means of comparative analysis. Some related television programs are mentioned in support of the hypothesis that Brazilian television has reached a new stage in narrative trends and use of audiovisual language.

Keywords: *Brazilian television, serial fiction, adaptation, Capitu, postmodernism*

* Professor doutor do mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: renato.pucci@gmail.com.

1. Este artigo tem origem no texto selecionado pelo Grupo de Trabalho Estudos de Televisão e apresentado no XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011. Agradeço as sugestões dos participantes do GT, especialmente ao Prof. Arlindo Machado, que relatou o texto. A pesquisa conta com o apoio do CNPq, por meio de bolsa de produtividade, e teve a participação de Larissa Sales Nowitschenko, orientanda de Iniciação Científica.

INTRODUÇÃO

O OBJETIVO DESTE TEXTO é apontar elementos que corroborem a hipótese de que a televisão brasileira se encontra em uma nova fase de realizações ficcionais, em termos narrativos e estilísticos. Para atingir esse objetivo será examinada a minissérie *Capitu* (Globo, direção de Luiz Fernando Carvalho, 2008) a fim de nela indicar o alcance de rupturas de padrões da linguagem audiovisual, com possível repercussão no plano comunicacional. Adiante será preciso relacionar a minissérie com outras realizações televisivas que, em conjunto, têm alterado o panorama da televisão brasileira.

A historiografia tem mostrado que aos olhos da intelectualidade brasileira, a partir da primeira metade dos anos 1960, a televisão deixou de ser considerada culturalmente respeitável para se transformar em alvo de acusações de baixo nível artístico e de degenerar intelectualmente os telespectadores (Freire Filho, 2008: 81-96). A posição local encontrou amparo em linhas teóricas de âmbito internacional, a começar pela Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, avessa a qualquer ocorrência da chamada indústria cultural. Posições afins receberam um novo impulso quando, no início dos anos 1970, Raymond Williams descreveu a programação televisiva como um fluxo (*flow*) homogêneo e hipnótico (2003: 89-96). Não é o caso de aqui efetuar um balanço desse tipo de oposição genérica à televisão. Recorde-se apenas que esse quadro suscitou a observação de que, ao contrário dos estudantes de outros campos, os que se debruçavam sobre a televisão pareciam ter como único objetivo o repúdio ao seu objeto (Thompson, 2003: 04).

Entretanto, a perspectiva tem sido revertida nas últimas décadas com base em estudos da mídia, entre os quais os de Martín-Barbero (2006) e Kellner (2001) são apenas exemplos, não dos menos relevantes. A percepção da crítica acadêmica tem sido nuançada com a consideração de produtos que estão muito além dos estereótipos de lixo televisivo (Machado, 2001), e o conceito de qualidade deixa de ter o sentido de algo inatingível no meio e passa a ser explorado em outras escalas de valores (Borges; Reia-Baptista, 2008).

Em contraposição à ideia de uma produção homogênea, a perspectiva de mais de sessenta anos desde a implantação da televisão no Brasil permite identificar períodos de transformação no que diz respeito à produção ficcional. Como exemplos, podem ser mencionados:

- a) na primeira metade dos anos sessenta, com o uso do videotape, ocorrem repercussões imediatas na construção narrativa dos programas, não mais sujeitos à improvisação e à premência da TV ao vivo;
- b) no final dos anos sessenta, acontece a substituição da hegemonia da telenovela de época, geralmente adaptações de clássicos da literatura

novecentista ou melodramas com fundo histórico, por narrativas com ambientação próxima à do cotidiano dos espectadores;

- c) em torno da metade dos anos oitenta, houve uma série de tentativas no sentido de levar a criação televisiva a outros patamares ficcionais (1985, em especial, foi o ano de *Roque Santeiro*, *Grande Sertão: Veredas* e *Armação Ilimitada*, respectivamente, telenovela, minissérie e seriado que marcaram época e abriram novos caminhos para a produção televisiva).

A aposta do presente trabalho é a de que desde meados da primeira década do século XXI a produção ficcional brasileira de TV esteja novamente em processo de reestruturação narrativa e estilística, com a ocorrência de produtos que diferem em maior ou menor grau daquilo que se fez em períodos anteriores. A hipótese se apoia não na ideia de um progresso autógeno, mas na constatação de que a ampliação das trocas com outros meios audiovisuais, em especial o cinema, tem proporcionado soluções anteriormente pouco utilizadas na televisão.

Entre as possíveis formas de abordagem da ficção televisiva, optou-se aqui pela análise de um programa que apresenta sinais promissores de que constituirá um marco da televisão brasileira: *Capitu* (Globo, 2008), minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Por se tratar de uma adaptação de obra literária, espera-se que fiquem visíveis os elementos narrativos e de linguagem audiovisual que possam ter sido trabalhados de forma diferenciada. Adaptar é, no caso, operar a transformação de um texto verbal em um produto audiovisual, portanto com linguagens e recursos narrativos distintos; por isso, seu estudo é um campo que pode proporcionar resultados positivos ao se investigar a constituição de um sistema narrativo complexo como o da ficção televisiva.

Não se trata de analisar integralmente a minissérie, trabalho que seria exaustivo e improfícuo. Foram escolhidas para a análise algumas cenas que se mostram mais propícias quanto aos objetivos do trabalho.

A análise de produtos específicos foi, durante muito tempo, negligenciada nos estudos do meio, fenômeno que já foi atribuído à acima mencionada ideia de fluxo, proposta por Williams para designar a programação televisiva (Thompson, 2003: 6-10). Se tudo o que é veiculado consistisse num fluxo homogêneo, inclusive a tornar inviável a distinção entre o programa exibido e os intervalos comerciais que nele se intercalam, para que se dar ao trabalho de analisar programas específicos? Esse obstáculo de fundo teórico tem sido rejeitado por pesquisadores. Muito se tem avançado, ainda que, conforme apontado por Machado e Vélez (2007), se faça necessário incrementar o uso da metodologia analítica.

Evidentemente, um programa sozinho não faz um verão televisivo. A conexão entre *Capitu* e outros programas contemporâneos é que poderá corroborar

1. No Kindle, a localização é feita pela numeração de *locations*, cada qual relativa a um trecho curto do texto, de modo que o correspondente a uma página inclui uma sequência de cerca de 15 *locations*.

a hipótese. A minissérie de Luiz Fernando Carvalho constituiria, possivelmente, o ponto mais visível dessa nova fase.

Uma última observação antes de iniciar o trabalho de análise. Adaptação é um processo coletivo quando o novo meio é complexo, como é o caso da televisão. Em outras palavras, não é produto exclusivo dos esforços ou da genialidade de um indivíduo, mas atividade de equipe, que inclui roteirista, diretor, editor, compositor, atores etc. (Hutcheon, s/d, *loc.* 1609).¹ Para efeito de simplificação, será feita referência sistemática a Luiz Fernando Carvalho em relação a *Capitu*, o que não significa que lhe seja atribuída a autoria exclusiva da minissérie, por mais importante que tenha sido o seu papel. Em outras palavras, a perspectiva aqui adotada não é primordialmente a autoral, ainda que a produção recente a levar o nome do diretor (ao menos desde o longa-metragem *Lavoura Arcaica*, passando pelas minisséries exibidas pela Rede Globo *Hoje é Dia de Maria*, 2005, e *A Pedra do Reino*, 2007) apresente traços que a diferenciam de produtos habituais da televisão brasileira.

ESTRUTURA E NARRAÇÃO

É possível inferir a existência de expectativas por se tratar da adaptação de uma das mais célebres obras da literatura brasileira, cuja leitura é com frequência incluída como exigência em vestibulares. A parcela do público que já conhecia *Dom Casmurro* provavelmente assistiu à minissérie segundo uma perspectiva bem diferente da que não tinha conhecimento do romance. Para aquela pode ter sido relevante a questão da fidelidade ou não ao original, problema que assombra boa parte dos que, leigos ou especialistas, se voltam para adaptações.

Por outro lado, também não é difícil de imaginar que adeptos de uma visão pessimista ou apocalíptica sobre a televisão e, mais especificamente, sobre a televisão brasileira, tenham *a priori* a certeza de que se tratava de mais uma apropriação indevida da alta cultura pela cultura de massa, com resultados desastrosos.

Adaptar Machado de Assis para o cinema ou televisão é sempre um empreendimento ousado, com resultados satisfatórios ou não. *Capitu* não foge à regra haja vista, entre outros aspectos, a minimização machadiana da ação em troca de insistentes intrusões narrativas. Um elemento tipicamente machadiano é a multiplicação dos capítulos dos romances, a interromper o fio da trama com comentários do narrador. Em *Dom Casmurro*, há 148 capítulos em cerca de 150 a 200 páginas, conforme a edição. A solução mais fácil ao adaptar para uma minissérie de poucos capítulos, cinco no caso, seria eliminar a fragmentação do romance por meio de uma trama linear, sem as interpolações da narração. A opção de Luiz Fernando Carvalho foi outra: dividir os cinco capítulos diários em uma introdução e 86 microcapítulos, cada qual com o título correspondente aos

capítulos do livro: *Um Plano, No Passeio Público, Um Seminarista!, Explicação, Os Braços*, por exemplo. Em que pese a eliminação de trechos do livro, como a visão do corpo do menino defunto (capítulo LXXXV), e a síntese de algumas partes ou ainda maior fragmentação de outras, a minissérie segue a estrutura geral do romance, característica que poderia ter agradado à parte da crítica mais afeita ao padrão da fidelidade. A título de comparação, basta recordar que os longas-metragens *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni, 1968) e *Dom* (Moacyr Góes, 2003), ambos adaptações de *Dom Casmurro*, têm narração contínua, isto é, não subdividida em partes com títulos, além de outras divergências que serão à frente comentadas.

Outro elemento que apresenta notável afinidade com o texto machadiano é a narração. Evidentemente, não se deve perder de vista as diferenças: a narração da ficção televisiva, assim como a fílmica, é mais complexa do que a literária. Basta dizer que, além da palavra, na televisão e no cinema há instâncias narrativas que se manifestam por meio de outros canais além do verbal, como o da trilha sonora e o da imagem visual. Entretanto, algo do romance de Machado de Assis foi preservado na minissérie. A primeira pessoa de *Dom Casmurro*, em enunciação do próprio Bento Santiago, desde muitos anos após os eventos narrados, corresponde na minissérie ao Narrador Bento, já envelhecido, que atua como um personagem da história. Seu ato de narrar é visualizado e ouvido ao longo da minissérie, voltando-se para a câmera, a interpelar os telespectadores. Trata-se de uma engenhosa solução para a transposição da primeira pessoa do romance, problema em cuja solução Paulo Cesar Saraceni não se aventurou em *Capitu*, a versão fílmica dos anos sessenta, na qual não se escuta a voz do narrador, muito menos se vê a sua figura enquanto narra. De qualquer modo, a minissérie se mostra também nesse aspecto mais de acordo com a estrutura narrativa do romance do que o filme homônimo que, por sinal, anunciava desde o princípio sua distância frente ao original ao se abrir com a lua-de-mel de Bentinho e Capitu, o capítulo CI do romance.

À frente, serão vistas outras particularidades da figura do Narrador de *Capitu* e algumas de suas consequências.

NO TREM DA CENTRAL

Possivelmente tanto adeptos da fidelidade ao original literário quanto pessimistas ou apocalípticos julgaram que os primeiros minutos da minissérie confirmavam seus piores pressentimentos. Uma breve análise comparativa das linhas iniciais do romance com os três primeiros microcapítulos da minissérie introduzirá um pouco do espírito da adaptação, preparando comentários posteriores.

Dom Casmurro se abre com o capítulo intitulado *Do Título*, que assim começa: “Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu” (Assis, cap. I, *loc.* 35.349).

Essas linhas poderiam ser transpostas para o audiovisual de infinitas formas, algumas mais felizes do que outras segundo quaisquer parâmetros de avaliação. Aos adeptos da fidelidade literal, seria plausível gravar a cena com uma das marias-fumaças ainda em atividade no país, possivelmente exibindo-se o casario de uma cidade histórica para dar conta da representação do subúrbio carioca. Não haveria perfeita correção histórica, todavia ao menos a ambientação teria o ar de algo antigo, de um passado mais próximo de 1899, ano de publicação de *Dom Casmurro*. Tratar-se-ia provavelmente de mais um caso daquilo que tem sido chamado de *classic television*, padronização narrativa derivada da matriz cinematográfica clássica: encadeamento causal, mesmo que os fatores estejam distantes entre si; consistência espaçotemporal; narração direcionada para o protagonista; importância dos motivos visuais; dois ou mais eixos narrativos (Thompson, 2003: 19-35). Desse sistema surgem as condições para o estabelecimento do naturalismo, ou seja, do *parecer real*, da adequação da narrativa ao que o senso comum considera real (que não se confunde com realismo, conceito que envolve outras pretensões, não a de simplesmente *parecer real*). Assim tem sido realizado exaustivamente ao longo de décadas na ficção televisiva, desde telenovelas dos anos sessenta até *Marquesa de Santos* (Manchete, 1984), *Desejo* (Globo, 1990) e *A Casa das Sete Mulheres* (Globo, 2003), apenas para citar exemplos de minisséries de época.

Difícilmente poderia ser mais provocadora a solução encontrada por Luiz Fernando Carvalho para adaptar um romance cuja história transcorre em pleno século XIX. Após a sequência dos créditos iniciais, com o título *Capitu* na tela, escuta-se o som de *Voodoo Child*, de Jimmy Hendrix, surgem fragmentos de gravuras e mapas antigos a sobreporem-se e a desaparecerem sucessivamente, por meio do mesmo recurso de animação utilizado na sequência dos créditos. São retalhos de desenhos arcaicos da cidade do Rio de Janeiro, como a Baía de Guanabara, barcos a vela, Pão-de-Açúcar, pedaços e recortes de mapas da cidade de outros tempos, tudo no tom amarelado de papel velho e sob o título *Mappa do Município*. A sucessão de imagens fragmentadas é muito rápida, mal permitindo ao olhar a captação de um ou outro nome de localidade: Campo Grande, Jacarepaguá, Guaratiba, Piedade etc. Entre elas, uma linha de cor vermelha avança mais e mais a cada instante, sinuosamente, a indicar o percurso da linha ferroviária que provém da região central (a *cidade*), vista nos desenhos, até um determinado subúrbio do Rio de Janeiro: mais ao centro da tela e com

ligeira aproximação do enquadramento, surge por uma fração de segundo o nome do destino do narrador de Machado de Assis: o Engenho Novo, bairro da zona norte da antiga capital do País.

Ainda com a música de Hendrix, segue-se um plano em *bird's-eye view*, ou seja, a partir de um ponto muito alto, possivelmente desde um helicóptero, de uma metrópole ao anoitecer. Surgem a imensa fileira de luzes de automóveis no trânsito engarrafado, arranha-céus na penumbra e, sob a trajetória da câmera em movimento retilíneo, uma linha ferroviária. Ao conhecedor da história original, pode ser fácil adivinhar que se trata da cidade do Rio de Janeiro, possivelmente o caminho para o bairro de Engenho Novo, trajeto centenário que se transfigura em imagens da metrópole contemporânea. Logo surge um trem a se mover no sentido da câmera. Corte e ele é enquadrado lateralmente, ainda em câmera alta, de modo que seja visível seu exterior grafitado. Poder-se-ia tratar de uma adaptação que se passasse inteiramente nos dias de hoje, caso do já mencionado *Dom*, a mais recente versão fílmica de *Dom Casmurro*, em que a trama de Bentinho e Capitu é trazida para as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo do século XXI. Entretanto, o próximo corte recoloca em *Capitu* os parâmetros do passado: surgem imagens em preto e branco, com a textura típica de filmes antigos, provavelmente do cinema mudo. É a saída de um túnel ferroviário, vista desde a frente de um trem em movimento. Corta novamente e sucedem-se planos da chegada a uma estação, trens ao lado, pessoas na plataforma, figurinos antigos, ainda em imagens de filmes de épocas longínquas.

O novo corte, em continuidade de edição com o plano anterior, alterna para a passagem de um trem por uma estação, do ponto de vista de quem estivesse na cabine do maquinista, agora, porém, com imagem em cores, construções contemporâneas, um avião a cortar o céu do início da noite. A sequência ainda continuará por alguns segundos, sempre alternando os dois tipos de imagens vistos até aqui. Não é raro que aberturas de filmes e da ficção televisiva apresentem infrações às normas de verossimilhança da narrativa clássica, para logo em seguida se normalizar segundo o que se espera de um produto convencional. Não é o caso em *Capitu*, pois o que se observou nessa abertura, a colisão ostensiva entre elementos antigos e atuais é uma característica que será desenvolvida de inúmeras formas ao longo da minissérie. Eis alguns exemplos:

- a) Nas ruas, os personagens do Rio antigo passam ao lado de táxis amarelos, sinaleiras, paredes pichadas, enfim de uma profusão de elementos atuais (microcapítulo *Chamado*);
- b) A conversa entre Bento e Escobar sobre as virtudes econômicas de suas esposas acontece num elevador panorâmico, com a baía da Guanabara e a ponte Rio-Niterói ao fundo (microcapítulo *Dez Libras Esterlinas*);²

2. Esse trecho, de caráter visual chocante, consta apenas da versão em DVD. Há outras diferenças entre o exibido na TV e o que consta do DVD da minissérie. Cenas inteiras foram acrescentadas na versão em DVD, certamente aproveitando-se que nessa mídia o problema da duração do programa não é tão decisivo quanto na exibição televisiva, que tem limites em razão da grade da emissora. Na trilha sonora, há também alterações pontuais, porém drásticas.

- c) No baile, Bentinho e Capitu utilizam fones de ouvido para escutar a música (microcapítulo *Os Braços*);
- d) Na praia, banhistas são vistos com trajes de banho utilizados nos dias de hoje (microcapítulo *Amigos Próximos*).

Nesses e em incontáveis outros casos, os personagens principais vestem figurinos do século XIX, em agudo contraste com o ambiente em que se encontram, sem que deem o menor sinal de notar o que há de paradoxal nessa configuração. O resultado é uma extrema ambiguidade da diegese, composta em parte pelo que se supõe tenha sido o universo de Machado de Assis e por elementos provenientes da época de realização da minissérie.³ Ainda que jamais abolida, a fidelidade histórica em *Capitu* é sistematicamente deixada de lado, num procedimento anti-ilusionista nada usual na *classical television*.

Retomando a abertura, ao se aproximar da estação, cai a velocidade do trem e reduz-se o volume da trilha sonora para que dê lugar à voz *over* masculina a enunciar o texto inicial de *Dom Casmurro*, acima reproduzido. Não há diferença importante na transcrição (apenas a elipse do sujeito da última frase: *eu*), porém a voz está carregada daquilo que na palavra escrita apenas se adivinha ou deduz numa releitura do livro: o tom cansado do narrador, o envelhecido Bento Santiago. Sobre as imagens em preto e branco da chegada à estação, forma-se no canto superior esquerdo uma névoa em tom sépia sobre a qual aparece, como que escrito à mão, o texto que se enuncia oralmente: *encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que conheço de vista e de chapéu*. Uma seta se desenha e une a última palavra da frase com a imagem do chapéu de um homem a caminhar na direção da plataforma (FIG. 1).

3. Diegese é uma palavra de origem grega que significa narração. É utilizada para indicar a instância *representada* na obra ficcional. Assim, espaço diegético é o espaço representado, ou seja, o mundo em que vivem as personagens, ao contrário do espaço extradiegético em que possam estar narradores típicos de ficção audiovisual, que parecem estar fora do espaço e do tempo da história que narram (obviamente não é esse o caso do Narrador de *Capitu*, o próprio Bento envelhecido, que transita pela diegese).

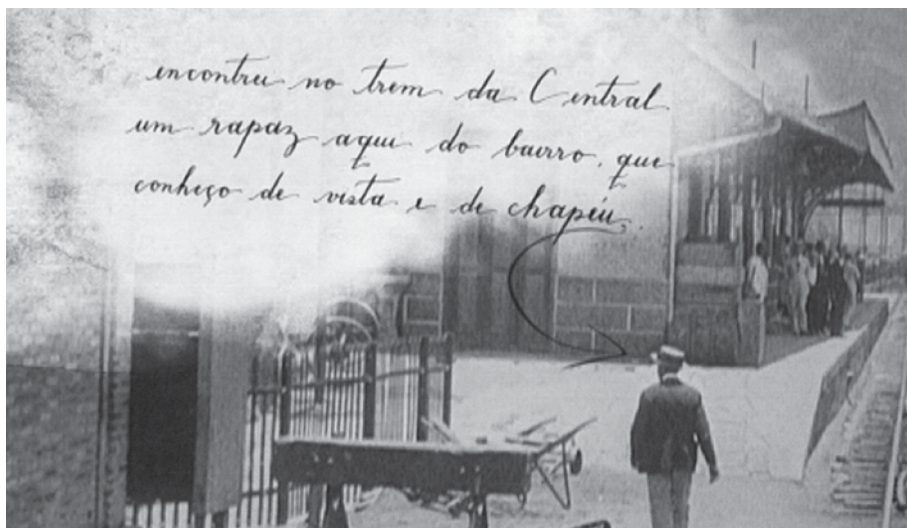


FIG. 1 – *Capitu*.

A narração insiste na exposição da duplicidade adotada desde o início, fazendo colidir elementos de aparência contraditória. Por um lado, constitui-se com aquilo que geralmente é considerado um traço essencial da televisão, a alta redundância de informações; de outro, acusa a intrusão explícita de instâncias narrativas superiores inclusive ao próprio Bento. Em outras palavras, um dos pontos mais típicos do meio, a redundância, motivo para infinitos ataques de críticos e teóricos, entra continuamente em choque com uma infração ao padrão naturalista da ficção televisiva, a intrusão escancarada de uma instância narrativa.

ÓPERA E CINEMA

Bento e o poeta estão no trem, vestidos em trajes novecentistas, aquele de cartola, este também com um chapéu antigo, ambos de fraque. Ao lado, populares trajados à maneira deste início de século XXI. Não bastasse o anacronismo flagrante, há ainda uma alteração acentuada da imagem próxima às bordas da tela, não apenas em objetos distantes que estivessem fora de foco, mas como se a imagem passasse através de um filtro a distorcê-la. Podem ser imaginadas explicações que naturalizem esse tratamento da imagem, isto é, que o explique segundo alguma justificativa de fundo psicológico; entretanto, sua combinação com os abundantes elementos antinaturalistas da minissérie mostra que se trata de uma composição consistente no sentido de eliminar o *parecer real* da ficção habitual da TV, hoje em decrescente hegemonia. Segue-se no livro o trecho em que o poeta lê seu poema enquanto Bento cochila, motivo para a revolta do primeiro:

Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da Lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso (Assis, cap. I, *loc.* 35371).

Na cena correspondente da minissérie, assim como em muitas outras, escuta-se a voz *over* enunciar exatamente o que diz o narrador do livro de Machado de Assis. Outra foi a opção de Paulo Cesar Saraceni que, no longa-metragem *Capitu* (1968), aboliu a voz do narrador (com exceção de alguns momentos do início do filme). Nesse sentido, a minissérie seguiria mais de perto a estrutura narrativa original, embora sua abertura, acima descrita, indique uma conjunção inextrincável de elementos do romance e de componentes anacrônicos e intrusões que aparentemente seriam alheias ao que nele ocorre. De fato, o trecho analisado continua a combinar fidelidade e infidelidade de forma

acintosa. Bento adormece como no romance, mas uma imagem se interpõe, num sonho do personagem, sem que no original haja qualquer menção a ela: um plano curto do momento em que Bento e Capitu são fotografados após o casamento (cena que será exibida no 4º capítulo diário da minissérie). No livro, o personagem simplesmente cochila; na minissérie, ele cochila e sonha com um dos momentos felizes de sua existência, quando tudo parecia apontar para a realização da profecia que dá nome ao mais alvissareiro capítulo do livro: *Tu Serás Feliz, Bentinho*. Mostra-se, portanto, que, se até aqui as palavras ouvidas na minissérie estão de acordo com o que se lê no livro, em termos visuais a liberdade frente ao original é muito maior.

Essa pequena divergência entre livro e adaptação, o sonho intercalado, não é a única do segmento analisado. Obviamente a trilha sonora que se escuta, agora um trecho sinfônico de Gustav Mahler, introduz uma atmosfera que pode, no máximo, estar sugerida no livro. Segue-se o trecho em que o poeta se revolta contra o ouvinte sonolento que lhe desrespeita o poema. No livro, o poeta termina a viagem de trem amuado; no dia seguinte, põe-se a dizer nomes feios de Bento e lhe prega a alcunha que dá nome ao livro. Em *Capitu*, ele deixa o trem já a berrar *Dom Casmurro!*.

Ainda são pequenas liberdades em relação ao original, de que a minissérie já se havia afastado com a irrupção dos anacronismos. A cena prossegue com o poeta na estação, e o trem em que vai Bento a seguir em frente. É então que, pela primeira vez, se mostra o Narrador da minissérie, correspondente àquele que no livro narra a história: Bento deixa de ser apenas um personagem, volta-se para a câmera, reconhecendo a existência dela ou ao menos a de um espectador extradiegético, e diz: “A vida tanto pode ser uma ópera quanto uma viagem de mar ou uma batalha”. Logo ocorrerá uma mudança estrutural frente ao romance. O texto de Machado passa do primeiro capítulo, *Do Título*, para o *Do Livro*, em que o narrador explica por que se decidiu a escrever. Em *Capitu*, esses dois trechos são intercalados pelo microcapítulo *Ópera*. Esse é o título do capítulo IX do romance, em que Bento escuta a cosmologia de Marcolini, o velho tenor italiano que vê o mundo como um espetáculo operístico. Na minissérie, essa passagem não existe, assim como outras que foram eliminadas na adaptação. Ainda assim restou a réplica de Bento a Marcolini, enunciada pelo Narrador, de que a vida pode ser uma ópera, uma viagem de mar ou uma batalha.⁴ Na minissérie, o microcapítulo *Ópera* é composto pela cena entre Bento e seus amigos, que o convidam para o teatro, a explicação para o título do livro e a fantasiosa sessão de fotografia do poeta do trem (com *paparazzi* e câmeras digitais). *Ópera* é o primeiro microcapítulo nomeado na minissérie, logo após a sequência de abertura, acima analisada. O resultado dessa antecipação frente

4. Nos extras do DVD, menu *Papéis Avulsos*, consta a cena entre Bento e o ex-tenor, com a longa explicação da cosmologia operística. A ação transcorre no trem, ao passo que em Machado de Assis a conversa acontece em casa de Bento. Cortada da edição final no produto televisionado, a cena não pertence sequer à trama ampliada da versão do DVD.

à posição do capítulo em *Dom Casmurro* é que se traz o referencial operístico ao primeiro plano da narrativa.

Ópera inicia ao som da abertura de *O Guarani*, de Carlos Gomes, com suntuosas cortinas vermelhas a se abrir e a revelar, no ponto mais alto, o Narrador iluminado por um refletor como se fosse um cantor num palco. O tom a ser concedido à minissérie já está claro nesse pequeno trecho: *Capitu* é um produto em que se imbricam elementos operísticos, como a realizar na composição audiovisual a cosmologia do ex-tenor. Obviamente, esse aspecto operístico não existe literalmente em *Dom Casmurro*, a não ser na alegoria do tenor Marcolini, que a minissérie expande a ponto de se concretizar na diegese. Até o final do último capítulo da minissérie, devido aos gestos grandiloquentes, tem-se a impressão de que, ao abrir a boca, os personagens cantarão árias e duetos, o que nunca acontece. Por sua vez, a trilha sonora, novecentista ou anacrônica, exerce um papel narrativo semelhante ao da música numa ópera, a comentar a ação, criar a ambientação, acentuar a emoção da audiência, funções de que o cinema se apropriou ainda em seus primórdios por meio do piano na sala de projeção. Ocorre que em *Capitu* a trilha é um tanto *over*, numa hiperdosagem do caráter lírico que haveria numa verdadeira ópera, produzindo-se um caráter parodístico que adiante será analisado.

OLHOS DE RESSACA

Num dos mais notáveis trechos do romance, no capítulo XXXII, o narrador Bento fala dos olhos de Capitu. Ele começa relatando a conversa dos dois jovens sobre a urgência de o agregado José Dias intervir contra a promessa de Dona Glória de que o filho será padre. No meio do diálogo, o rapaz pede para ver os olhos da amiga. O narrador diz que se tinha lembrado da definição que lhe dera José Dias: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Capitu se deixa fitar e examinar. Ocorre então o efeito de se ver arrebatado por aqueles olhos: “[Capitu] imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribui que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios” (Assis, cap. XXXII, *loc.* 36947).

A cena correspondente na minissérie começa com a sombra do Narrador projetada sobre lençóis num varal. Já se trata de uma extraordinária solução para o problema de como representar o Narrador numa cena crucial. Sua sombra se adianta lentamente, encurvada, mão à frente. Surge o quarto de Capitu, onde estão os jovens a conversar; o enquadramento se compõe desde o ponto de vista do Narrador, como se o tecido dos lençóis o ocultasse dos personagens cuja história ele próprio narra. Como de regra na minissérie, as relações espaciais têm uma lógica própria, que não é a que o senso comum atribui ao mundo real

e que constitui o naturalismo da ficção televisiva: o Narrador espreita entre os lençóis, que estão longe, no quintal, com a mãe de Capitu a estendê-los. A voz do Narrador relata a memorável definição, acima descrita, dos olhos de Capitu. Ao pedido de Bentinho para ver os olhos da moça, ela, que estava de perfil a pentear os cabelos, volta-se em close, luz difusa sobre o seu rosto. Capitu olha para Bentinho, que, após novo corte, aparece de boca aberta, deslumbrado. Ocorre então uma quebra na sequência temporal, pois o que se vê em seguida não é a imagem de Capitu tal como estava na cena, mas a figuração da experiência subjetiva de Bentinho: a garota olha diretamente para a câmera, em close ou em planos de detalhe de seu rosto. O tempo parou. Ao som da suave trilha sinfônica, o cabelo esvoaça sobre a face de Capitu, a iluminação se completa com a forte contraluz que cria uma aura em torno da cabeleira. O olhar é sedutor e agressivo como o de uma *femme fatale* do cinema *noir*; a mão passa suave e sensualmente sobre os próprios lábios. Ao novo plano de Bentinho, que continua em êxtase, seguem-se imagens multiplicadas do rosto de Capitu a girar na tela, olhar para a câmera, pupilas sob mechas do cabelo esvoaçante, movendo os lábios, reflexos irisados da lente. O enquadramento volta ao rosto estupefato de Bentinho, escuta-se a voz de Capitu a perguntar o que acontece com o rapaz; quando ela é novamente enquadrada, já tem uma expressão normal. Retomaram-se as coordenadas temporais da trama.

No livro como na minissérie, segue-se a fala do narrador que, à maneira das evocações dos poetas às musas, pede força de expressão para dizer o que viu quando rapaz: “Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca” (Ibid.: cap. XXXII, *loc.* 36.952).

O movimento das ondas do mar que se atiram sobre a orla e sugam objetos e pessoas é a célebre metáfora para a atração daqueles olhos sobre o então jovem protagonista. Enquanto enuncia essa fala, o Narrador está em primeiro plano, em fundo escuro, a olhar para adiante como se revisse o que o deslumbrara décadas atrás. Ele diz emocionado as frases acima, sombras dos lençóis a oscilar sobre o rosto, batidas ritmadas e delicadas na trilha sonora a se intercalar na música sinfônica.

O livro ainda prossegue com novas explicações: “Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (Ibid.: cap. XXXII, *loc.* 36.953). A metáfora literária prossegue com a descrição de Bentinho a ser puxado para o fundo daqueles olhos: “Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas

tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me” (Ibid: cap. XXXII, loc. 36.954).

Várias linhas ainda se ocuparão com a descrição do que acontecia com Bentinho, a falar de tormentos do inferno e gozo dos bem-aventurados. Por sua vez, a minissérie passa diretamente da cena que se acabou de analisar ao pedido de Bentinho para pentear o cabelo de Capitu. Todo o discurso final do narrador no livro a respeito da força dos olhos da moça foi substituído pelas soluções audiovisuais acima analisadas.

Se é correta a interpretação de Robert Stam (2000, loc. 1006-1011) acerca da teoria de Gérard Genette, adaptações são produtos de relações hipertextuais com o texto original, como a paródia. Seriam também derivadas de hipotextos preexistentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e produção de realidade (*actualization*). Há, porém, outra possibilidade: a rejeição de esquemas utilizados na adaptação anterior (Bordwell, 1997: 152-155). O diretor do longa *Capitu*, Paulo Cesar Saraceni, cinemanovista e adepto do cinema moderno, se contentou com os olhos meigos da atriz Isabella Cerqueira Campos (então, por sinal, sua esposa) que podem encantar, porém sem que no filme apresentem nada que sugira a violência da ressaca. A escolha de Luiz Fernando Carvalho recusou a opção de Saraceni para a representação dos olhos da personagem. Na minissérie, recursos audiovisuais são utilizados para solucionar o problema de como expressar a metáfora sem apelar exclusivamente para o diálogo ou, solução trivial que seria, cortar para imagens do mar a bater na costa.⁵

Em *Dom*, a versão filmica que trouxe Bento e Capitu integralmente ao século XXI, é tênue a associação do fenômeno da ressaca aos olhos da personagem, apesar de a atriz interpretar Capitu, Maria Fernanda Cândido, ser a mesma que faz a Capitu adulta na minissérie. Segundo os créditos iniciais de *Dom*, o filme é somente “inspirado em *Dom Casmurro*”, portanto sem maior compromisso com o romance. Há a suspeita de traição da mulher com o amigo, a paternidade duvidosa, algumas menções diretas ao livro e pouco mais. Os olhos dessa Capitu são realmente belos, vistos em close tanto no presente quanto nos *flashbacks* da infância; fala-se que são “olhos de ressaca”, em citação direta e explícita de Machado de Assis; porém nada há no filme que se equipare ao tratamento audiovisual concedido na minissérie àqueles olhos.

Caso a minissérie seja fruto de um esforço no sentido de utilizar soluções funcionais do cinema na televisão, como certa vez Luiz Fernando Carvalho declarou ter sido a sua proposta (Carvalho, 1995: 113-118), não é dos filmes de

5. No debate do Grupo de Trabalho Estudos de Televisão do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011, o Prof. Arlindo Machado lamentou que o uso da subjetiva não tenha sido estendida para o restante de *Capitu*. Teria sido uma forma de representação visual do que sugere o narrador do livro.

6. A linha estilística do *art cinema*, adotada por aqueles diretores, foi a utilizada por Luiz Fernando Carvalho em seu único longa-metragem, *Lavoura Arcaica*, lançado sete anos antes da minissérie. Ver Pucci Jr., 2005. Para mais detalhes acerca do *art cinema*, ver Bordwell, 1985, p. 205-233.

Saraceni e Góes que elas provêm. As opções de cunho moderno adotadas pelo primeiro, a produzir a ambiguidade controlada, típica característica do moderno cinema europeu dos anos 1960, como em Fellini, Antonioni e Bergman, são substituídas na minissérie por uma conformação ao mesmo tempo lúdica e paradoxal.⁶ Por motivos que a esta altura devem estar claros, pode-se dizer também que a narrativa clássica de *Dom* definitivamente não é o registro que alimentou a realização de *Capitu*.

Para identificar antecedentes fílmicos da minissérie será preciso remontar ao evidente artificialismo de *E la Nave Va* (1983), de Federico Fellini. Esse filme, inclusive, possui estreitas relações com o mundo da ópera, pois além de se tratar do funeral de uma de suas divas, com todo um séquito de cantores e fãs, há elementos operísticos incorporados à composição, dos quais o mais notável é que a ação seja entremeada por trechos líricos entoados pelos personagens. É também de se destacar a grandiosidade do cenário, absolutamente *fake* tanto em Fellini quanto na minissérie.

Um aspecto mais pertinente para esta análise é o do personagem-narrador-cronista de *E la Nave va*, o jornalista que apresenta a história aos espectadores, numa configuração similar à do Narrador da minissérie. Ambos são figuras, que vestidas à maneira da época antiga em que transcorre a história, olham diretamente para a câmera e se dirigem à sua audiência. Em *E la Nave Va*, é um jornalista que reporta os fatos e os comenta, por vezes interagindo com os personagens; em *Capitu*, o Narrador faz o mesmo. Por consequência, tanto o filme quanto a minissérie incorrem naquilo de que se lembrou Carmen Peña-Ardid ao comentar transposições da literatura ao cinema por meio da visualização do narrador intradieético:

Em um sentido estrito, o relato em primeira pessoa do cinema somente o é na banda sonora, dado que as marcas da dita enunciação – os dêiticos – existem na língua, mas não nas imagens. Como disseram distintos estudiosos, o personagem-narrador que diz “eu” no filme se transforma em “ele” desde o momento em que seu relato verbal é substituído por imagens que o mostram atuando (1999: 146-147)⁷.

7. Tradução nossa.

Em outras palavras, o personagem-narrador do audiovisual não se equipara ao narrador em primeira pessoa de romances e contos. Todavia, é uma solução para tentar a recriação do poderoso efeito daquele tipo enunciação literária. Nos casos de *E la Nave Va* e *Capitu*, acresce que a narração dos respectivos personagens é marcada pela ironia em tom lúdico. No caso de *Capitu*, essa ironia transforma o que poderia ser apenas uma simples adaptação numa paródia do romance de Machado de Assis. Essa característica aflora em

inúmeros trechos da minissérie. Apenas para citar um exemplo, mencione-se a cena em que o Narrador diz que ainda pode sentir o coração batendo forte como numa ocasião de sua juventude e retira do peito um coração de plástico, ainda pulsante, e mostra-o para o telespectadores. Dificilmente alguém poderia supor que em cenas como essa tenha havido a menor preocupação com a fidelidade ao texto original.

Da mesma forma que em *E la Nave Va*, a combinação da ambientação *fake*, a contaminação pela ópera e as intervenções dos respectivos personagens-narradores fazem com que as histórias contadas deixem de se articular no registro do naturalismo clássico para aderir a outra vertente artística, o pós-modernismo.⁸

Numa hipótese que mereceria posterior aprofundamento, poder-se-iam identificar em *Capitu* alguns estilemas eletrônicos de Peter Greenaway na complexa composição de imagens sobrepostas, em especial com a figura do Narrador (FIG. 02). Mais uma vez, *Capitu* se associaria não à tradição do cinema narrativo clássico, à do *art-cinema*, ou à da *classical television*, em que Greenaway nunca enveredou, mas novamente à do cinema pós-moderno, ainda que com um nível de sofisticação e ousadia provavelmente ainda não exibidos na televisão brasileira de extração pós-modernista.

8. Para uma análise comparativa entre a minissérie *Capitu* e *E la Nave va*, ver Pucci Jr., 2011.

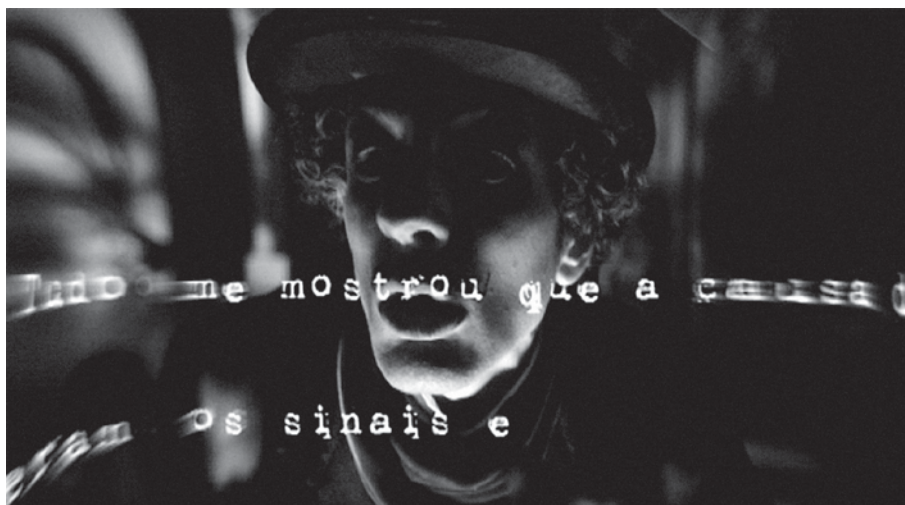


FIG. 02 - *Capitu*.

COMENTÁRIOS FINAIS

Nos anos 1970, a Rede Globo reservou o horário das 22 horas para telenovelas em que se experimentavam formas narrativas semelhantes às do *art-cinema*, por exemplo, em *O Rebu* (1974-1975) e *O Grito* (1975-1976). Desde então o modernismo se eclipsou da ficção televisiva brasileira, com poucas ocorrências

9. Sobre o pós-modernismo de *Armação Ilimitada*, ver Pucci Jr., 2006.

significativas, entre as quais se destaca *A Pedra do Reino* (Globo, 2007), do próprio Luiz Fernando Carvalho. Os primeiros casos de pós-modernismo na televisão brasileira surgiram em meados dos anos 1980, a partir do já mencionado seriado *Armação Ilimitada*.⁹ Desde então constatarem-se outras ocorrências de programas pós-modernistas, sempre com a combinação paradoxal de experimentação de linguagem com absorção de estilos de outras mídias, rupturas parciais com a *classical television* e um claro esforço no sentido de não perder a comunicação com o grande público. Foram os casos de *O Auto da Compadecida* (Globo, 1999) e *A Invenção do Brasil* (Globo, 2000), minisséries de Guel Arraes. Na última década, surgiram novas realizações pós-modernistas chegando até aos quadros da revista eletrônica semanal *Fantástico* (Globo), em *Dias de Glória* (Globo, 2003) e *Copas de Mel* (Globo, 2002 e 2006). Outros títulos poderiam ser mencionados, como o notável e metalinguístico *Cena Aberta* (Globo, 2003), dirigido por Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé, e *Alice* (HBO, 2009), direção de Karim Aïnouz, além da primeira minissérie de Luiz Fernando Carvalho, *Hoje é Dia de Maria* (Globo, 2005). Cada um desses produtos possui conexões estilísticas com o que foi visto em *Capitu*, ainda que apenas no último caso se tenha chegado a um radicalismo realmente excepcional, pois nele os traços pós-modernistas acima elencados, que ocorriam em trechos dos demais produtos, se transformam em algo constitutivo do programa em toda a sua extensão.

Talvez pareça pouco diante de um conjunto que atinge a centenas de produções ficcionais por ano dentro dos parâmetros da *classical television*. Com certeza, uma avaliação abrangente e em profundidade ainda deverá ser realizada em outros trabalhos de pesquisa, a fim de que se tenha uma ideia adequada do alcance de produções destoantes da *classical television*. Entretanto, os títulos citados, em conjunto com *Capitu*, talvez estejam a anunciar não só que estamos numa época de realização e veiculação de produtos que antes seriam impossíveis na TV, mas também de um público menos refratário a programas ficcionais que se desviam do padrão ainda hegemônico: nenhum dos títulos acima enumerados obteve um traço no Ibope; alguns, como *Hoje é Dia de Maria*, alcançaram uma audiência realmente ampla. Mesmo uma comparação sumária com antigas expectativas apocalípticas pode resultar favorável ao processo histórico, que de algum tempo até aqui estaria a colocar a produção televisiva brasileira numa fase em que o seu público dificilmente pode ser *a priori* desqualificado quanto à recepção de produções modernistas e pós-modernistas, mesmo que estas avancem além de tudo o que ele já havia assistido. ■

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In: *Todos os romances*. S.l.: Kindle Edition, s.d.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- . *On the History of Film Style*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1997.
- BORGES, Gabriela e REIA-BAPTISTA, Vítor. (Orgs.). *Discursos e práticas de qualidade na televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- CAPITU. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2009. 2 DVDs.
- CARVALHO, Luiz Fernando. Depoimento. In: ALMEIDA, José M. A.; ARAÚJO, Maria Elisa de. *As Perspectivas da Televisão Brasileira ao Vivo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- FREIRE FILHO, João. O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas. In: BORGES; REIA-BAPTISTA. *Discursos e práticas de qualidade na Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. S.l.: Kindle edition, s.d.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y Cine*. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- PUCCI, Jr., Renato Luiz. Moderna Lavoura Arcaica: a Ambivalência Estrutural no Cinema de Arte. *Contracampo* – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação- UFF, n. 13, p. 95-111, 2. sem. Niterói (RJ), 2005.
- . De Godard para Guel Arraes: o cinema moderno como matriz para a TV pós-moderna? In: *Estudos de Cinema Socine VII*. São Paulo: Annablume/Socine, 2006.
- STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: *Film adaptation*. S.l.: Kindle edition, s.d.
- THOMPSON, Kristin. *Storytelling in film and television*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. Londres e Nova York: Routledge, 2003.

Endereços eletrônicos

- MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. *E-Compós*, vol. 8, 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/123/124>>. Acesso em: 11 fev. 2011.

PUCCI, Jr., Renato Luiz. Particularidades Narrativas da Microsérie *Capitu*. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SELIGMAN, Flávia. *Televisão: Formas audiovisuais de ficção e documentário* – Vol I. São Paulo/Faro (Portugal): Socine/CIAC-Universidade do Algarve, 2011. Disponível em: <<http://www.ciac.pt/livro/livro.html>>. Acesso em: 24 ago. 2011.

Artigo recebido em 28 de agosto e aceito em 29 de setembro de 2011.